© Chris Van Der Burght

TAUBERBACH

MÜNCHNER KAMMERSPIELE / LES BALLETS C. DE LA B. / ALAIN PLATEL

Mardi 16 et mercredi 17 décembre 2014 à 20h30
Durée : 90 min.

Dossier pédagogique
Les Ballets C. de la B.
La Compagnie
Biographies des artistes
Le spectacle *Tauberbach*
Présentation
Mentions du spectacle
Notes d'intentions des dramaturges
Articles de presse
La danse contemporaine
La danse contemporaine : mode d'emploi
Le théâtre dansé
Décrire le mouvement : l'abécédaire
La scénographie et le métier de scénographe
Bibliographie
Informations pratiques

ministère éducation nationale
Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

le Manège de Reims
SCÈNE NATIONALE

Les Ballets C de la B

La compagnie

Les ballets C de la B (Gand/Belgique), troupe créée par Alain Platel en 1984, est à présent une compagnie. Au fil du temps elle a adopté une structure de plate-forme de travail réunissant plusieurs chorégraphes. Depuis toujours, les ballets C de la B tiennent à associer des artistes, actifs dans différentes disciplines et venus d'horizons différents, à leur processus de création dynamique. Le mélange unique de visions artistiques diverses, rend impossible toute définition exacte des ballets. Pourtant, une espèce de « style maison » se dessine. Il est populaire, anarchique, éclectique et engagé, sous la devise. « Cette danse s'inscrit dans le monde, et le monde appartient à tous ».
www.lesballetscdela.be

Biographies des artistes

Alain Platel est né en 1956 à Gand (Belgique).
Alain Platel est orthopédagogue de formation et autodidacte en tant que metteur en scène. En 1984, il forme avec des amis et membres de sa famille une troupe fonctionnant en collectif. À partir de *Emma* (1988) il se distingue plus clairement en tant que metteur en scène. Il crée *Bonjour Madame* (1993), *La Tristeza Complice* (1995) et *Iets op Bach (*1998), des productions qui propulsent les ballets C de la B (nom adopté par la troupe) au sommet international. En compagnie de l'auteur Arne Sierens, il mène un chemin comparable pour la compagnie de théâtre jeune public Victoria de Gand, en proposant *Moeder en kind* (1995 Mère et enfant), *Bernadetje* (1996) et *Allemaal Indiaan* (1999 Tous des Indiens).
Après *Allemaal Indiaan,* Alain Platel annonce qu'il ne produira plus de nouveaux spectacles. Mais Gerard Mortier le convainc de créer *Wolf* (2003), une pièce sur Mozart pour la Ruhr-Triennale. Le projet choral *Coup de Chœurs* monté par Alain Platel à l'occasion de l'ouverture du nouveau KVS marque le début d'une étroite collaboration avec le compositeur Fabrizio Cassol. *Vsprs* (2006) signale un changement de cap. L'exubérance des spectacles précédents, s'exprimant par la diversité des interprètes et les thèmes abordés, cède la place à une plus grande introspection et une plus grande nervosité, en révélant un univers de pulsions et d'aspirations. Et aussi de violence, comme dans *Nine Finger* (2007) avec Benjamin Verdonck et Fumiyo Ikeda. Après le style baroque de *pitié!* (2008), *Out Of Context – for Pina* (janvier 2010, vu au Manège de Reims en 2010) constitue une réflexion quasiment ascétique sur l'arsenal de mouvements entourant les spasmes et les tics. **À travers ce langage du mouvement, Alain Platel poursuit logiquement sa recherche d'une traduction pour les sentiments trop forts. Son aspiration à quelque chose qui dépasse l'individu est de plus en plus palpable.**
Gardenia (juin 2010) a été créée en collaboration avec Frank Van Laecke. Cette production s'est inspirée du film Yo soy así, dans lequel la fermeture d'un cabaret pour travestis à Barcelone constitue le point de départ d'une plongée au cœur des vies privées d'un mémorable groupe de vieux artistes.
Le directeur d'opéra Gerard Mortier demande à Alain Platel de créer *C(H)ŒURS* (2012) pour le Teatro Real à Madrid, avec les fameuses scènes chorales des opéras de Verdi. Dans un deuxième temps, il y a ajouté des morceaux de l'œuvre de Richard Wagner. Depuis des années déjà, la tension entre le groupe et l'individu est un thème central dans les représentations de Platel. Dans *C(H)ŒURS*, Platel, avec ses danseurs et le chœur du Teatro de Madrid, explorera à quel point la beauté d'un groupe peut être dangereux.
Mais pour éviter tout malentendu : Platel ne cherche pas forcément l'expansion. Sa collaboration à des petits projets comme *Nachtschade* (pour Victoria en 2006) et le coaching comme pour Pieter et Jakob Ampe et leur création *Jake & Pete's big reconciliation attempt for the disputes form the past* (2011) en sont la preuve. Ces deux projets ont d'ailleurs laissé des traces indéniables dans ses pensées sur ce qu'est le théâtre.
Entre-temps, il a multiplié les films de danse en toute discrétion, que ce soit avec la réalisatrice britannique Sofie Fiennes (Because I Sing en 2001, Ramallah!Ramallah!Ramallah! en 2005 et VSPRS Show and Tell en 2007) ou en solo avec Les ballets de ci de là (2006), une plongée impressionnante dans la vie d'une troupe formée il y a vingt ans et qui nous amène jusqu'au Vietnam et au Burkina Faso. Il s'agit aussi et surtout d'une ode à la ville de Gand, son port d'attache.

Dansé et créé par
Bérengère Bodin est née en 1980 à Fontenay-le-Comte (France).
« Née au bord de l'océan...C'est rude l'océan…C'est puissant... Cela vous donne des envies d'entièreté.... De recherche de vérité.... Je me souviens que le vœu que je faisais enfant était de posséder des pouvoirs magiques. Puis j'ai désiré être éducateur des rues...Adolescente, j'ai travaillé pour "les restos du cœur". Et j'ai bien vite compris que mes épaules n'étaient pas assez larges... Puis j'ai tardivement (à 15 ans) découvert la danse...

Danser...
Cela restera mon premier langage. Mais peu m'importe l'outil... M'est essentiel vers quoi il tend ... Et les rencontres qui nourrissent mon chemin... Robyn Orlin, mon grand-père, Raimund Hoghe, Joelle Bouvier, Lorena, the vocaallab, Isabella Soupart... Ma mère!!!...Et…vous!!... »

Elie Tass est né en 1981 à Gand (Belgique).
Très jeune, Elie Tass pratique de nombreux sports, allant du football aux arts martiaux en passant par le power training. Le goût de la danse lui vient plus tard. Il s'y met petit à petit, en commençant par le ballet et continue ensuite avec le break dance. Après de deux ans d'études d'éducation physique à l'université de Gand, il entame une formation de danse de trois ans au HID (Hoger Instituut voor Dans) à Lier, en Belgique. Outre une série de créations avec Thierry Smits et avec Marc Bogaerts et quelques modestes propres œuvres, il participe pendant ces années d'étude au Tannhäuser (un opéra de Richard Wagner) de Troubleyn/Jan Fabre. En 2006, il rejoint les ballets C de la B/Alain Platel pour la création de *vsprs*. Cette rencontre a donné lieu à quatre ans de collaboration, avec deux créations majeures, *pitié!* et *Out of context - for Pina*.
En 2011, Ross McCormack, qu'Elie Tass a rencontré aux les ballets C de la B pendant *vsprs*, l'invite à le rejoindre en Australie et co-créer une brève chorégraphie pour Dancenorth, une compagnie de danse contemporaine basée dans le Queensland. Ensemble, ils ont réalisé le spectacle *[SIC]*. En 2012 il travaille avec Sidi Larbi Cherkaoui pour *Puz/zle*.
En 2013, il travaille avec Alain Platel au spectacle de fin d'année des étudiants en arts dramatiques du KASK à Gand et il remplace temporairement Nicolas Vladyslav dans *Dans Dans*, une co-production des ballets C de la B et het Kip. Toujours la même année, il part avec quelques collègues de danse à Séoul pour participer à un « brain and body storm » pendant trois semaines. Il en résulte un spectacle *n(own)on* (titre provisoire), qui joue au LG Arts Center. Il crée avec et pour la danseuse Nicola Leahey *SHINE (VS SHEILA),* un solo court à la demande du Laundry festival à Paris. A la New Zealand School of Dance in Wellington, il crée *IVORY*, qui y fait partie du projet de fin d'études.

Elsie de Brauw est née en 1960.
Elle a étudié à l'Académie de théâtre de Maastricht. Elle a joué pour Fact et Bonheur et ensuite pour Theatergroep Hollandia notamment *Prometheus*, *Perzen*, *Fenicische vrouwen*, *Menuet, Industrieproject 1 : KLM Cargo*, *De val van de goden*. Elle a créé *Vuile dieve* en liaison avec Paul Koek et a également collaboré avec des autres ensembles comme Het Zuidelijk Toneel (*Thyestes* et *Decadence* mis en scène par Dora van der Groen, Trojaanse vrouwen, Hard brood) et De Tijd (*Bérénice*). Pour ZTHollandia, Elsie jouait dans *Het land*, *Truus* en Connie et GEN.
En 2002, elle participe aux spectacles de théâtre musical *Bacchanten* et *De metsiers*. En 2003, elle a interprété un rôle dans *Vrijdag*, pour lequel elle a été nominée pour le Theo d'Or de la meilleure actrice principale. En outre, elle a joué dans *Offertorium* de Gerardjan Rijnders et dans *Fort Europa* de Johan Simons.
Elsie a fait ses débuts chez NTGent en 2005 avec *De asielzoeker*, une pièce de théâtre mise en scène par Johan Simons. Pour son rôle de Myrtle dans la coproduction Opening Night de NTGent et Toneelgroep Amsterdam elle a également obtenu le Théo d'Or de la meilleure actrice. Ont suivi les pièces *Oresteia* (2006), *Instinct* (2007), *Vergeten Straat* (2008), *Gif* (2009) - pour lequel elle a reçu le Theo D'or en 2011- et *La Grande Bouffe* (2010). En 2011, elle a joué dans *Kinderen van de Zon*, mise en scène par Ivo van Hove.
Pendant le Salzburger Festspiele 2010, elle a réalisé son rôle dans *Angst*, une adaptation du roman écrit par Stefan Zweig. La pièce de théâtre était mise en scène par Jossi Wieler. Elsie de Brauw a joué régulièrement dans des feuilletons et des films, parmi lesquels Antonia et Uitgesloten. Au Festival du cinéma Néerlandais elle a reçu le Gouden Kalf 2007 (meilleur actrice) pour son interprétation dans le film Tussenstand (Mijke de Jong, 2007).
Elle a brillé sur la scène dans une version Néerlandaise et Allemande du monologue couronné *Zus van de Lot Vekemans* de 2005. Elle collabore régulièrement avec Münchner Kammerspiele : elle a mis en scène en autre *Zus van* et *Gif (Gift).* En plus, Elsie a contribué à Olifant Jezus et elle a joué aux cotés de Bert Luppes dans *Platonov* en 2013.
Elle joue dans *Vals* mis en scène par Johan Simon.
Elsie enseigne des cours dramatique au conservatoire de Gand.

Lisi Estaras est née en 1971 à Cordoba (Argentine).
Lisi a étudié la danse à Cordoba et au Rubin Academy of Music and Dance à Jérusalem. Après, elle a rejoint l'Ensemble Batsheva à Tel Aviv. Depuis 1997, Lisi travaille pour les ballets C de la B. Comme danseuse dans *Iets op Bach*, *Wolf*, *vsprs*, *pitié !, C(H)ŒURS* d'Alain Platel et dans *Tempus Fugit* de Sidi Larbi Cherkaoui.

Au cours des années, Lisi réalise ses propres projets : elle a créé et interprété : *Bartime* (Campo, Gand), *Cocina Erotica* et *No Wonder* avec Constanza Macras (Schaubuhne, Berlin). Chez les ballets C de la B, elle a mis en scène : *Patchagonia*, *Bolero*, *The Gaza Monologues*, *primero* et *Dans Dans* en 2011 et *het Kip* (Gand).

Romeu Runa est né en 1978 à Cova da Piedade (Portugal).
Romeu Runa a suivi sa formation au Conservatoire National de Lisbonne. Il a été membre du Ballet Gelbenkian et a travaillé avec Miguel Moreira (Utero), Rui Horta, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt, Olga Roriz, Teatro Praga, Labour Graz, In-jun jung, Claudia Novoa, Hillel Kogan, Alain Platel et Berlinde De Bruyckere.

Ross McCormack est né en 1977 à Aotearoa en Nouvelle Zélande.
Ross McCormack obtient son diplôme à la New Zealand School of Dance en 2001 et commence à travailler avec Douglas Wright Dance Company et le Royal New Zealand Ballet. En 2003, Ross rejoint l'Australian Dance Theater où il travaille étroitement avec Garry Stewart à la création de plusieurs spectacles. En 2005, Ross gagne le prix Sir Robert Helpman Award pour sa participation dans le spectacle *Held*, une collaboration entre Australian Dance Theater et Louis Greenfield, photographe de danse de New York. Depuis 2005, Ross travaille pour Alain Platel et les ballets C de la B en Belgique : *Vsprs*, *Patchagonia* et *Out of Context – for Pina*. En 2012, Ross rejoint Chunky Move Australia pour *Connected*. En 2013, il rejoint la compagnie de danse Lucy Guerin and Dancers pour participer à *Untrained*. Ross s'est vu confié les chorégraphies de plusieurs pièces courtes pour des compagnies en Nouvelle-Zélande et en Australie : *(sex)* (2012) et *Footnote Dance ; SUM* (2011) *New Zealand School of Dance* et *Nga hau e wha : Papa Nuku* (2011), *Okareka Dance Company*. En Australie, Ross crée son premier long spectacle *Nowhere Fast* (2009), présenté au Macao Arts Festival ; *[SIC]* (2011) en collaboration avec Elie Tass et Dancenorth ; et *I said HaHa* (2011), une pièce courte pour Link Dance Company. Ross a collaboré récemment à *Fault Lines*, un nouveau spectacle de danse créé à la province de Sichuan en Chine, en première au Melbourne International Festival 2012. Le New Zealand International Festival a demandé récemment à Ross de créer *AGE* (2014).

Dramaturgie
Koen Tachelet est né en 1964 à Anvers (Belgique).
Koen Tachelet est dramaturge aux Kammerspiele de Munich, dirigés par Johan Simons depuis 2010. Avant, il était dramaturge à NTGent. Il a travaillé dans les relations publiques/communication du Zuidelijk Toneel, comme chercheur à l'Université d'Anvers et comme programmateur à deSingel. Il a fondé APT (Arts, Performance, Theatricality), une formation post-académique pour artistes qui fait partie aujourd'hui de la formation post-maîtrise qui s'appelle « a.pass ». Koen Tachelet collabore avec Johan Simons depuis 2001. Ils sont tous deux les inspirateurs artistiques du nouveau NTGent. Il a adapté des romans, des scénarios, des textes de théâtre comme Le demandeur d'asile (Arnon Grunberg), La vie est un songe (Pedro Calderon), Gen (What dare I think?) (Houellebecq), les dix commandements (Kieslowski), Hiob (Joseph Roth), La Peur (Stefan Zweig) et Macbeth (Shakespeare). Outre sa collaboration avec Johan Simons, il travaille aussi régulièrement avec Ivo Van Hove, Jossi Wieler, Sanne van Rijn en Dries Verhoeven. Il a aussi contribué au développement de Wunderbaum, un collectif d'acteurs. Il travaille régulièrement – toujours avec Johan Simons – pour des maisons d'opéra notamment à Paris, Salzburg et Amsterdam (Fidelio, Entführung aus dem Serail, Hertog Blauwbaard's Burcht). Depuis 2010, il est dramaturge permanent des Kammerspiele à Munich où il avait déjà réalisé des adaptations théâtrales entre autre de Hiob et Hotel Savoy (Joseph Roth) et les cycles de film Zehn Gebote et Drei Farben (Kieslowski).

Hildegard De Vuyst est née en 1963 à Alost (Belgique).
« À la fin de 1994, j'ai travaillé pour la première fois en tant que dramaturge pour le Muziek Lod. Que Lod se lance, en 1995, dans la coproduction de La Tristeza Complice avec les ballets C de la B, fut le point de départ d'une longue collaboration avec le metteur en scène Alain Platel. Je suis très fière d'avoir collaboré à *Iets op* Bach, *Wolf*, *vsprs*, *pitié* ! et *Out of Context – for Pina*. J'ai également collaboré avec d'autres chorégraphes de la même troupe : Koen Augustijnen (*To crush time*) et Sidi Larbi Cherkaoui (*Rien de rien*). J'ai aussi donné des ateliers (de dramaturgie et danse) à Amsterdam, Lublin ou Aarhus ; j'ai donné des cours à la Rits, l'école bruxelloise pour acteurs et metteurs en scène ; j'ai mis sur pied une publication sur les centres artistiques de Flandre (Alles is rustig) en collaboration avec le Vlaams Theater Instituut ; j'ai quitté le X-group de P.A.R.T.S., etc.
En 2001, mon existence a pris une autre tournure : le Koninklijke Vlaamse Schouwburg (ou KVS) de Bruxelles a changé de direction et j'y ai été engagée comme dramaturge. Le défi à relever était de taille. Il fallait faire de ce théâtre au répertoire classique un lieu vivant pour toute la ville. L'engagement fut énorme mais la satisfaction que j'en ai tirée très agréable. Dès 2006, la toute nouvelle infrastructure était prête et nous avons pu stimuler

davantage nos activités dans le centre de la ville. Cependant, malgré mon engagement sans bornes au sein de KVS, je suis toujours là quand Platel fait appel à moi. C'est aussi grâce à Platel, que je me suis rendu en Palestine en 2004. Depuis 2007, je m'occupe de la coordination du projet à long-terme PASS (Performing Arts Summer School) pour des jeunes artistes Palestiniens, en collaboration avec KVS, les ballets C de la B et A.M. Qattan Foundation (Ramallah).
Le point culminant en est la production Badke avec 10 danseurs palestiniens, qui jouera en Palestine au printemps de 2014. »

Direction musicale/paysages sonores/musique additionnelle
Steven Prengels est né en 1979 à Zele (Belgique).
Steven Prengels a fait ses études au Conservatoire d'Amsterdam où il a obtenu en 2009 le diplôme de Maîtrise en Composition dans la classe de Wim Hendrickx, chez qui il avait déjà obtenu une Maîtrise en Composition au Conservatoire royal d'Anvers en 2007. Ses œuvres couvrent une grande variété de domaines artistiques comme le grand orchestre, le théâtre musical, la danse, le film court et les arts plastiques. Elles ont été exécutées par Brussels Philharmonic, de Filharmonie, l'Orchestre de Chambre de Belgique, SPECTRA et le Nieuw Ensemble Amsterdam. En 2012, il écrit *Sisyphe*, à la demande de l'Orchestre symphonique de Flandres, pour mezzo, baryton et orchestre, inspiré sur les écrits d'Albert Camus. Peu après, il écrit Wagner in Bayreuth, à la demande de l'Ensemble Oxalys et créé par le baryton basse allemand Dietrich Henschel et l'Ensemble Oxalys.
Dans le domaine des arts plastiques, il crée des peintures, des installations et des objets qui se relatent soit à son œuvre musicale, soit à ses exemples artistiques allant de Dürer jusqu'à Broodthaers. Dans le monde du théâtre et de la danse, il travaille surtout comme directeur musical et compositeur. Gardenia (2010) a été un moment important en créant le concept musical. Suit *C(H)ŒURS* (2012) une production à grande échelle avec un chœur, un orchestre et dix danseurs, dont il a créé la musique et les paysages sonores additionnels à la musique de Wagner et de Verdi.

Création éclairage
Carlo Bourguignon est né en 1962 àTienen Belgique).
Il a travaillé pendant cinq ans au Kaaitheater et pendant sept ans au KVS, en qualité d'assistant réalisateur, de collaborateur de production et de régisseur plateau. Ensuite, il était assistant technique pour les projets des étudiants à P.A.R.T.S. Il travaille depuis 2000 pour les ballets C de la B et a signé les éclairages pour *Wolf*, *vsprs*, *pitié !*, *Out of Context-for Pina*, *C(H)ŒURS* (Alain Platel), *Tempus Fugit* (Sidi Larbi Cherkaoui), Just another landscape for some jukebox money, bâche, IMPORT EXPORT (Koen Augustijnen), le projet 1,2,3/Propositions?, Patchagonia (Lisi Estaras) et Asobi (Kaori Ito).
Création son
Bartold Uyttersprot Né en 1976, Bruxelles (BE)
Il a étudié le hautbois, la contrebasse et le piano aux humanités artistiques à Louvain et à Bruxelles. Après il a suivi une formation techniques du son à l'Institut SAE à Amsterdam. Depuis 2008 il travaille pour les ballets C de la B et a réalisé le son de Ashes (Koen Augustijnen), primero (Lisi Estaras), Pénombre (Rosalba Torres Guerrero/ Lucas Racasse), Out of Context – for Pina, Gardenia (Alain Platel/Frank Van Laecke), C(H)ŒURS (Alain Platel) et Asobi (Kaori Ito).

Création costumes
Teresa Vergho Née en 1980, Regensburg (DU)
Après son stage de tailleur auprès du Residenztheater à Munich, elle entame des études de costumes et de décor au HfbK Dresden et UdK Berlin. Pendant ses études, elle travaille comme assistante freelance et costumière/créatrice de décor pour plusieurs théâtres en Allemagne. De 2009 jusqu'à 2012, elle travaille comme assistante costumes et décor aux Münchner Kammerspiele, où elle a participé à plusieurs productions d'Alvis Hermanis, Sebastian Nübling, Jossie Wieler et Karin Henkel. Elle a fait partie du Werkraum Kollektiv et a fait les costumes de Gesaubert / Gier / Psychose 4.48 (de Sarah Kane) et Die Strasse, die Stadt. Der Uberfall (d'Elfriede Jelinek) dans une mise en scène de Johan Simons. Ces deux spectacles ont été invités par Berliner Theatertreffen. Depuis qu'elle a commencé son travail freelance en 2012, elle a travaillé avec plusieurs théâtres (Staatsschauspiel Dresden, Saarländisches Staatstheater Saarbrücken) et elle a réalisé quelques projets libres. En même temps, la collaboration avec les Kammerspiele s'est poursuivie. Elle y crée les costumes et le décor de Woyzzeck/Woyzzeck (de Georg Büchner/ Alban Berg) dans une mise en scène de Barbara Wysocka et de Spectacular lightshows of which you don't see the effect de Benny Claessens et Risto Kübar. Elle crée aussi les costumes de Dantons Tod (de Georg Büchner) dans une mise en scène de Johan Simons.

Le spectacle *Tauberbach*

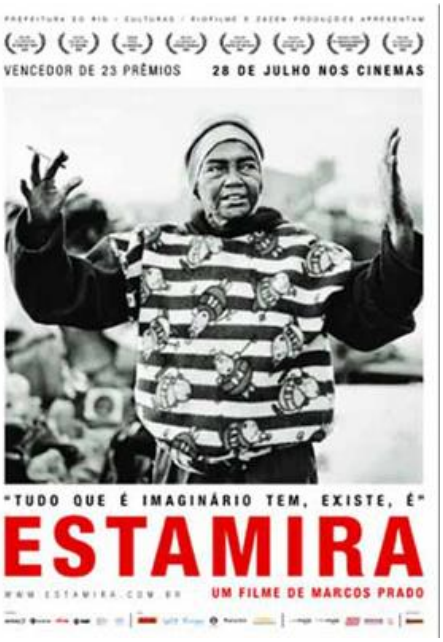
Présentation

Dans *Tauberbach*, Alain Platel continue d'explorer et développer son langage chorégraphique qu'il définit comme « danse bâtarde ». Il est question de découvrir la gestuelle naissante lorsque "les danseurs se blottissent dans ce coin du cerveau encore préservé de toute civilisation". Ce voyage d'exploration a commencé lors de la création de *vsprs* (2006) et a été poursuivi au cours de *Nine Finger* (2007), *pitié!* (2008), *Out of Context – for Pina* (2010) et *C(H)ŒURS* (2012).
L'idée de *Tauberbach* émane d'une demande de l'actrice Elsie de Brauw (théâtre NTGent) qui souhaitait réaliser un spectacle réunissant danseurs et acteur(s). Depuis longtemps, Platel et de Brauw suivent le travail l'un de l'autre.
Les sources d'inspiration pour cette production sont 'Tauber Bach' de Artur Zmijewski (musique de Bach chantée par des sourds), des chorales de Bach et un air de Mozart chantés en direct par les artistes. La direction musicale a été confiée à Steven Prengels qui a déjà collaboré avec Alain Platel pour *Gardenia* (2010) (vu au Manège en 2011) et *C(H)ŒURS* (2012).

Though this be madness yet there is method in't.
(Hamlet, Acte 2, Scène 2)

Le point de départ de *Tauberbach* est *Estamira*, un documentaire de Marcos Prado sur l'histoire d'une femme atteinte de schizophrénie qui vit et travaille dans une décharge des environs de Rio de Janeiro. Elle a développé sa propre forme de communication, qui est très singulière. De ce monde découle le thème de cette création: (sur)vivre avec dignité dans des conditions quasi-impossibles.

Documentaire Estamira de Marcos Prado (2006)



Estamira raconte l'histoire d'une femme de 63 ans atteinte de schizophrénie. Estamira vit depuis 20 ans sur la décharge de *Jardim Gramacho* à Rio de Janeiro. Nous suivons son changement sur quatre ans de traitement médical. Ses enfants témoignent des difficultés de sa vie : son enfance perdue dans la misère du Brésil rural, les péripéties tourmentées de ses amours et de ses mariages et ses frustrations. Estamira explique avec poésie, philosophie et éloquence qu'elle se consacre à la mission qui lui a été confiée : révéler la vérité et la reconquérir. Ce documentaire du Brésilien Marcos Prado, *Estamira,* est le point de départ du spectacle.
Fiche du documentaire : http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=59939.html
Documentaire : https://www.youtube.com/watch?v=jSZv8jO9SAU

Tauberbach © Chris Van Der Burght

Mentions du spectacle

Münchner Kammerspiele/les ballets C de la B
Alain Platel
Concept et mise en scène : Alain Platel
Créé et joué par : Bérengère Bodin, Elie Tass, Elsie de Brauw, Lisi Estaras, Romeu Runa, Ross McCormack,
Dramaturgie : Koen Tachelet, Hildegard De Vuyst
Direction musicale/paysages sonores/musique additionnelle : Steven Prengels
Création lumières: Carlo Bourguignon
Création son : Bartold Uyttersprot
Création décor : Alain Platel et les ballets C de la B
Création costumes : Teresa Vergho
Régisseur plateau : Wim Van de Cappelle
Transport décor : Luc Laroy/Patrick Legein
Direction de production : Valerie Desmet
Responsable tournée : Steve De Schepper
Production : Münchner Kammerspiele, les ballets C de la B
En étroite collaboration avec NTGent
Coproduction : NTGent, Théâtre National de Chaillot (Paris), Opéra de Lille, KVS (Brussel), Torinodanza, La Bâtie – Festival de Genève
Remerciements : Artur Zmijewski, Marcos Prado, Jacques De Backer, Kiluangi Enrico Runge, étudiants et professeurs théâtre - School of Arts (Gand), enfants et personnel du centre de service Heilig-Hart (Bachte-Maria-Leerne), Showtex – stage fabrics, Isnel Da Silveira, Dirk Vanmeirhaege, BL!NDMAN
Distribution : Frans Brood Productions
Avec l'appui de la ville de Gand, de la Province de la Flandre-Orientale, des autorités flamandes

Notes d'intentions des dramaturges

Un beau jour, le metteur en scène Alain Platel a reçu un CD sur lequel était marqué au feutre" Tauber Bach". Le CD contenait de la musique qui faisait partie d'un projet vidéo d'Artur Zmijeswski, un artiste polonais qui avait demandé à un chœur de sourds à la Thomaskirche de Leipzig de chanter Bach comme ils "l'entendaient". Cette musique n'a plus lâché Platel depuis, sans doute parce qu'elle porte en elle deux de ses grands amours : Bach, de loin son compositeur favori et la langue des signes. Bach, Platel l'a contemplé dans *Iets op Bach* (1998) et dans *pitié !* (2008) qui est basé sur la Passion selon Saint Matthieu. Avec le spectacle *Wolf* (2003), il introduit deux acteurs sourds et explore leur relation avec la musique. Bien qu'il ait essayé d'introduire Tauber Bach au cours des répétitions d'autres spectacles comme *Out of Context – for Pina*, il ne trouvait jamais le juste cadre. **Une personne qui ignore qu'il écoute de la musique chantée par des sourds, ignore ce qui lui arrive.** La gêne, le malaise, l'envie de rire se disputent la priorité. Mais Alain Platel décèle, comme personne d'autre, la beauté dans cette cacophonie, comme il la repère souvent dans ce qui est qualifié de laid, de déviant, de discordant, dans ce qui est souvent appelé « maladie » ou « syndrome » : les spasmes, les crampes, les convulsions...toute la gamme de tensions musculaires hors du commun. Platel force les gens à regarder différemment, d'écouter différemment.
Sa façon particulière de regarder et d'écouter est née pendant sa formation en orthopédagogie, une spécialisation dans le domaine de l'éducation visant le traitement de personnes avec une incapacité physique et/ou mentale. Ces études ont été marquées surtout par les théories de Fernand Deligny[1]. Deligny, éducateur français (1913-1996), est devenu connu pour son approche radicalement différente de la prise en charge classique des enfants avec autisme. Ce n'est pas surprenant qu'Alain Platel a emmené toute l'équipe de *tauberbach* dans un centre pour enfants souffrant d'un handicap sévère. Sa vie durant, Deligny respecte sans relâche l'autre dans ses différences et il s'efforce de trouver une complicité dans toute rencontre avec l'autre. Il guette les zones mystérieuses et obscures de la rencontre. Il fait preuve de foi dans l'autre, il croit qu'il y a moyen de construire un lien avec l'autre, au-delà du langage. Il prône une humanité collective, qui respecte la nature de chaque individu, tous étant des êtres mortels et sexuels, dirigés par le manque et le désir.

Pour Alain Platel, Bach, c'est l'émotion pure et dure. Bach n'a pas été épargné du tout par la vie : il a perdu ses parents très jeune, puis sa première épouse et 10 de ses enfants. Rien de ce qui est humain ne lui est étranger. L'image de ce Bach de chair et de sang est reconnue aussi par de grands chefs d'orchestre comme Sir John Eliot Gardner qui situe Bach au milieu de la saleté et de la fugacité, de l'abus d'enfants et de la mortalité infantile, tous deux épidémiques au 17ème et 18ème siècle. Les archives et bulletins d'inspections de cette époque révèlent que la vie scolaire de Bach s'est déroulée dans une atmosphère de harcèlement et de violence, de sadisme et de sodomie, du moins s'il n'était pas absent ! Cela ne correspond pas vraiment à l'image de l'homme rigide, intouchable, au-dessus de tout soupçon que lui ont accordée ses admirateurs.

Le spectacle *tauberbach* s'est inspiré entre autre du documentaire Estamira de Marcos Prado, un portrait pénétrant d'une femme brésilienne qui choisit de « travailler » sur un dépotoir. Depuis vingt ans elle fouine le dépotoir Jardim Gramacho près de Rio de Janeiro. Estamira est gravement abîmée par la vie, mais malgré ou grâce à son aliénation mentale elle est une personnalité extrêmement charismatique porteuse d'idées très philosophiques. Derrière ses psychoses se cachent des traumatismes et une logique intérieure. Estamira a fourni l'idée de base pour le décor et la plus grande partie du texte. L'actrice Elsie de Brauw s'est inspirée en grande partie d'Estamira.

Les danseurs sont ses « colocataires » dans cet environnement apocalyptique. Ils ont créé des êtres qui ne se doutent d'aucun mal et qui vivent proches de la nature cruelle. Des êtres qui tiennent le milieu entre les amibes, les animaux domestiques et les enfants. Ce monde préhistorique (comme dit le danseur Romeu Runa), ce monde archaïque (appelé ainsi par mon collègue dramaturge Koen Tachelet), ce monde préconscient (comme je l'appelle moi-même) efface toute référence à la réalité. Bien que le spectacle soit greffé sur un documentaire, on ne va pas regarder l'intérieur d'Estamira. On se trouve dans un univers totalement différent. Où des phrases courtes ou des mouvements saccadés en unisono ne sont que de vagues références à une civilisation des temps perdus. Où une chorale de Bach ou un petit bout de Mozart chantés en chœur sont les derniers éléments de cohérence. C'est la vision pessimiste du spectacle. Mais on pourrait aussi y voir **une promesse pour le futur.** Dans son œuvre – depuis *Bonjour Madame* à *Wolf* - Platel a voulu représenter notre monde avec ses diversités, sa multi-culturalité, et il s'est entouré au cours des ces dix ans d'une équipe d'origines et de formations artistiques

[1] Voir poème page suivante.

très diversifiées pour y donner expression. Depuis *vsprs* (2006), son œuvre touche au plus profond, ses danseurs sont virtuoses, le spectacle devient davantage expérience que représentation. *Vsprs* était construit comme une extase en 5 étapes, *Out of Context – for Pina* était un voyage au bout du passé, un ticket retour au début des temps. *Gardenia* était conçu comme un long travesti. Ce *tauberbach* s'ajoute à cette galerie comme une initiation, un bizutage, un baptême, une immersion et par conséquent sans doute comme une guérison. C'est l'immersion de la parole dans l'univers préconscient d'Alain Platel où elle perd sa suprématie classificatoire. C'est une initiation pour l'actrice Elsie de Brauw dans le monde intuitif des danseurs construit sur de longues improvisations. C'est un bizutage pour les danseurs dans le logos de la parole et le chant en chœurs. Bref, c'est un baptême et une navigation dans des eaux inconnues pour tous et toutes qui ont participé à ce projet : Bartold Uyttersprot qui a créé un personnage supplémentaire sur sa bande sonore, un vague reflet du personnage d'Elsie de Brauw ; Steven Prengels qui apprend « la prière » d'Estamira comme si c'était de la musique chorale contemporaine ; le créateur lumières Carlo Bourguignon qui se voit confronté à des blackouts, des plongées dans le temps que Platel n'a jamais faits avant.
Et tout cela à cause d'une simple question venant de deux artistes qui s'admirent, posée par Platel à de Brauw ou par de Brauw à Platel – peu importe : Tu veux faire un spectacle avec moi ?

Dramaturge Hildegard De Vuyst - janvier 2014

Être là
être cet être là
qui est avec un autre
et un autre

alors il te faut être là
tout simplement
et faire ce que tu as a faire
verbe vivant que tu es

et dont l'autre n'est
ni le sujet
ni le complément
mais le voisin

ce petit geste là
jeu de doigts
je le prends pour ce qu'il est
ce sans quoi nous ne parlerions pas

Fernand Deligny

Géographie de la vivacité

Ceci n'est pas une pièce de théâtre. Mais il y a des personnages, ou plutôt : il y a des identités, des êtres, des créatures. Il y en a même un qui a un nom : Estamira. Estamira réfère à une femme réelle qui vit sur un dépotoir au Brésil. Elle parle constamment. Pour elle, parler est survivre. Elle parle avec les voix dans sa tête, avec une voix au-dessus de sa tête. Estamira est hantée par sa biographie, par les démons dans sa tête, par son combat journalier dans un monde où vivre et survivre sont devenus la même chose. Elle essaie d'exorciser l'énergie négative qui s'est entassée en elle en récitant une série infinie de formules. « Stay in control ! Stay in control ! » Estamira ne vit pas seule. De tous les coins, des êtres surgissent, pour la défier, la forçant à utiliser ses sens d'une autre façon, de sentir de nouveau, de voir, d'écouter. Ces êtres ne se servent plus de la langue parlée. Ces êtres étaient sans doute - comme Estamira - à la recherche de contrôle et d'équilibre. Mais ils ont choisi un jour de ne plus se battre avec eux-mêmes et le monde et ont trouvé un allié dans le chaos du dépotoir. Cette paix a créé plus d'espace pour l'imagination, la création d'univers parallèles où tout est fluide, où tout doit être réexaminé et renommé. Un processus de recyclage mental et physique.

Estamira se sert d'un langage qu'elle a fabriqué elle-même. Les premières lettres sont « PTG ». Elle parle cette langue quand elle fait appel à une source auxiliaire invisible. « Elle téléphone à Dieu », comme dit Alain Platel. La langue PTG en dit long sur sa volonté de survivre, sur sa solitude. Elle seule comprend ses questions. Les réponses ne sont que les reflets de ses propres besoins. Estamira est en discussion avec elle-même dans le noir. Et puis, la danseuse Lisi Estaras prend le microphone et voilà qu'elle commence à parler cette langue PTG

inexistante, elle aussi. A ce moment-là, l'immense vide dans l'existence d'Estamira s'emplit de compréhension et d'empathie d'un autre être. On ne comprend pas un seul mot de ce qu'elles se disent mais la signification est claire. Estamira prend un pas crucial vers la confiance et la capitulation au détriment de ses angoisses.

Alain Platel utilise l'histoire d'Estamira et son univers pour raconter une autre histoire : celle du théâtre parlé et de la danse et leur rencontre. La question que Platel se pose dans *tauberbach* n'est pas : les danseurs, savent-ils jouer et les acteurs, savent-ils danser ? Mais plutôt : **qu'implique le fait de danser et de jouer pour la nature de l'homme qui se construit en dansant et en jouant ? Quand est-ce qu'une image physique devient une image humaine ? Et comment deux images physiques, peuvent-elles entrer en dialogue, quand se touchent-elles, se confondent-elles et qu'est-ce que cela peut faire à l'être humain dans ce corps ?** Illustration : l'actrice (Elsie de Brauw/Estamira) se trouve au-devant de la scène, elle regarde la salle et elle déclare : « I do not agree with life ». Les cinq danseurs font un petit groupe au fond de la scène et deux par deux, ils avancent dans une ligne droite vers Elsie/Estamira et puis retournent comme s'ils marchaient un défilé, ils se positionnent à droite et à gauche d'Elsie/Estamira, lancent un mot dans la salle ou font une grimace, partent et reviennent ensuite transfigurés. Dans cette scène, les danseurs « jouent » dans le sens le plus propre du mot : ils se présentent au public comme un « autre », habilement changeant de rôle comme des balles de jonglerie qu'ils lancent, rattrapent et relancent en l'air. La pose d'Elsie de Brauw fait penser à la pose dramatique et statique d'une tragédienne qui envoie son mécontentement de la vie dans le monde. La vivacité des danseurs renverse cette pose et la remet en question. Et ainsi, ils répondent indirectement à la déclaration d'Elsie/Estamira « I do not agree with life ». Ils répondent : La vie, ce n'est pas une affaire qu'on accepte ou qu'on n'accepte pas. C'est une masse fluide, maniable et flexible avec laquelle on peut refaire un être humain à tout moment. Cette scène est une ode à la vivacité dans le sens littéral et figuré. Mais la scène n'est pas finie. Les danseurs en ont marre enfin, ils attrapent Elsie, la trainent sur le sol et lui montrent tous les coins de la scène. C'est une danse rituelle où la violence est à la fois jouée et vraie. Une initiation au défoulement littéral d'un corps rigide. Un acte de transgression, un geste de libération.

Cette scène marque le début d'un processus dans lequel Elsie/Estamira évolue de spectatrice à participante. Cette transition se passe en phases. La première est l'observation. Elle observe les gens qui se comportent différemment, qui exposent leur individualité aux autres et qui en faisant cela, génèrent une force collective. Suit la compréhension, la reconnaissance du mal et du chagrin. « Did you hear the storm ? It was inside me. », Estamira demande. Le solo de la danseuse Bérengère Bodin qui suit, répond à cette question. Le corps de la danseuse raconte une histoire de consolation et de guérison possible. C'est une invitation à réconcilier l'extérieur et l'intérieur, le corps et l'âme. C'est la porte vers la libération. La libération du feu. La libération d'une danse collective où les corps bougent un sur un au rythme du cœur battant.

Tauberbach est l'histoire des gens qui veulent se détacher des systèmes de codes. Le corps joue un rôle essentiel dans ce processus. Au cours des répétitions, un sujet de discussion était « la nudité sur scène ». Certains danseurs demandaient : quand on expose ce qu'il y a en nous, pourquoi alors ne pas exposer notre corps aussi ? Il résulte de ces conversations que non pas la nudité-même mais la gêne est devenue un fil rouge du spectacle. Que la gêne n'infériorise pas nécessairement l'homme, que la gêne peut mener à la beauté et la conscience de soi. La gêne est étroitement liée au dosage de ce qu'on veut montrer de soi. Lorsqu'Estamira envisage le monde des créatures autour d'elle, elle le vit comme un monde sans gêne, où il n'y a ni règle ni moralité. Jusqu'au moment où elle voit deux êtres qui s'adonnent à une parade nuptiale d'une intensité qui rend toute différence entre l'homme et l'animal superflue. Elle est témoin d'un événement qui dépasse - par son authenticité - toute question de moralité et qui a par cela un effet de catharsis.

Tauberbach est l'histoire d'une femme qui est mise à nu. Une femme qui mène sa vie à l'intérieur de sa tête mais qui, au fur et à mesure, découvre son corps. L'histoire d'une résistance et l'environnement qui peut la démolir. De la vie qui continue. 24 heures de dignité.

Dramaturge Koen Tachelet - janvier 2014

Articles de presse

“Tauberbach” : Alain Platel et la voix du sourd

Avec *Tauberbach*, le Belge Alain Platel signe un retour au premier plan.

On avait laissé Alain Platel à Madrid après son opéra *C(h)œurs*, créé au printemps 2012. Ses proches disaient le chorégraphe sonné après un accueil plutôt houleux dans cette maison d’opéra peu habituée à voir le réel mis en scène. On le retrouve en ce mois de janvier, passablement apaisé à la première de *Tauberbach*, tout juste donnée au Münchner Kammerspiele de Munich.

Une équipe réduite – six interprètes – un décor simple – juste cinq tonnes de vêtements éparpillés sur le plateau. Ce projet est né d’un désir partagé par Platel et l’actrice du NT Gent, Elsie de Brauw. *“De se confronter à quelqu’un d’aussi libre, venue du théâtre, est une sorte de défi pour moi”,* raconte Alain. Il sait de quoi il parle, lui qui a réuni sur scène des amateurs et des professionnels, des jeunes et de vieux.

Une grammaire improbable

Mais *Tauberbach* n’est pas un caprice de vedette : Alain Platel a découvert un documentaire de Marcos Pradro, le portrait d’une femme, Estamira, qui vit dans une décharge près de Rio de Janeiro. *“Elle s’est inventé une langue, dit qu’elle communique avec des forces astrales.”* On entend durant ce spectacle cette grammaire improbable servie par Lisi Estaras ou des bribes de textes dits par Elsie de Brauw, laquelle semble encore chercher sa place dans l’ensemble.

De cette matière vivante, Platel fait une variation au lyrisme débridé avec des danseurs possédés. On grimpe sur les montagnes de linge, on imite les insectes, on se badigeonne de peinture, on se prend dans les bras. Il y a chez Platel ce besoin de consolation que certains prennent, à tort, pour de la bonne conscience.

Bach pour les sourds

Souvenirs partagés… dans l'atmosphère féérique des Gets.

Envie de vivre des moments féériques à la montagne ? Partez sur la piste du Père Noël et rêvez les yeux ouverts ...

Pour la bande-son, du Bach bien sûr, mais en partie “chanté” par des sourds. Bouleversant d’humanité. *“On dit souvent que la musique de Bach, c’est une sorte de science mathématique comme si il n’y avait pas d’émotion ! C’est tout le contraire. On m’avait passé cet enregistrement de* Tauberbach *(littéralement ‘Bach des sourds’) justement et je cherchais le bon moment pour l’intégrer dans une pièce. Pour moi, tout est lié à Bach.”*

On retrouvera dans cet opus la gestuelle développée depuis quelque temps déjà : corps à vif, grimaces et jeu avec les micros. Il y a une évidente parenté avec *Out of Context – For Pina*.

“J’ai envie de montrer le chaos dans la tête des gens. C’est mon plaidoyer humaniste, surtout pas un spectacle à message.”

Alain Platel parle encore dans son français fleuri de “dentellerie”. Exactement cela : une danse pour raccommoder les âmes en peine. *Tauberbach* pourra en énerver certains, en troubler d’autres. Mais sa générosité, si rare, n’en est que plus précieuse.

Par Philippe Noisette, paru sur http://www.lesinrocks.com/2014/01/20/arts-scenes/scenes/la-danse-batarde-dalain-platel-en-plein-coeur-11462315/

« Tauberbach », d'Alain Platel (critique), Maison de la danse à Lyon
Planète Platel

« Tauberbach »

C'est sur une immense et magnifique marée de vêtements entassés que s'ouvre la pièce. Deux structures de métal disposées à l'horizontale, comme tombées du grill, viennent découper cet espace multicolore et chaotique. Au milieu de celui-ci se situe la comédienne Elsie De Brauw, incarnant une jeune femme inspirée du film *Estamira* de Marcos Prado. Ce documentaire retrace le portrait d'une schizophrène vivant dans une décharge de Rio de Janeiro.

En relation avec une voix off, sorte de démon intérieur, cette dernière ne cesse de s'exprimer dans un étrange langage qu'elle a elle-même mis au point. Ce choix apparaît rapidement comme la marque forte de son isolement et de sa profonde volonté de survivre alors qu'il lui reste si peu. Au milieu des tas de tissus, véritables montagnes de couleurs apparaissent alors quelques corps dispersés çà et là. Comme fondus dans ce paysage apocalyptique, ils émergent avec lenteur avant de disparaître de nouveau, tels des caméléons totalement ensevelis sous les décombres.

Une cité pour âmes perdues

Cette cité des âmes perdues évoque durant toute la durée du spectacle un monde hors du réel. Dans cet univers, les codes ne sont pas les mêmes : entre enfance et animalité, ils se situent dans un entre-deux touchant parce que sincère, étonnant parce que viscéral. La folie s'affiche sous diverses formes. Les danseurs tiennent un rôle à mi-chemin entre le théâtre, la chorégraphie et la non-danse. Ce chant d'expression multiple témoigne de la dextérité des interprètes à être sur tous les fronts. Leur semi-nudité, leurs expressions et attitudes résonnent tels des codes profondément hors normes. Dans le rapport qui naît peu à peu entre eux et Estamira, c'est la rencontre du théâtre et de la danse qui prend corps. Par sa dimension transgressive, la pièce opère telle une libération dessinant les contours d'une ode à l'humanité.

Autre point fort de la pièce : la musique de Jean Sébastien Bach, auteur fétiche du chorégraphe, chantée par un chœur de sourds et qui revient comme un leitmotiv. L'étrange dissonance produite par les voix crée une ambiance particulière, comme une gêne légère et pourtant bien là. De même, les danseurs à divers moments de la pièce réinterprètent d'autres morceaux du compositeur.

Pièce touchante et engagée, *Tauberbach* apparaît comme un monde hors du monde et pourtant profondément ancré par son engagement dans la réalité. Avec cette dernière création, Alain Platel met une nouvelle fois à nu l'humanité face à ses démons intérieurs sans cesser pour autant de la magnifier.

Par Élise Ternat, paru sur http://www.lestroiscoups.com/article-tauberbach-d-alain-platel-critique-maison-de-la-danse-a-lyon-123243609.html

La danse contemporaine

Extraits de *Danse contemporaine : Mode d'emploi* – Philippe Noisette, Flammarion, 2010.

À QUOI ÇA RESSEMBLE ?

L'une des révolutions de la danse contemporaine tient sans doute aux multiples formes qu'elle prend en scène. On peut tout se permettre, ou presque : durée, vestiaire, décors, tout semble s'inventer – ou se réinventer – en temps réel.

Angelin Preljocaj, Les 4 saisons.. (2005), Sergio Diaz et Kaori Ito. Collaboration fructueuse avec le plasticien Fabrice Hyber qui imagine des décors et costumes loufoques ou merveilleux.

On foule ainsi les plateaux pieds nus, en chaussons, en talons aiguilles, en *platform boots* et parfois, quand même, en demi-pointes. Question vestiaire, tout est à refaire : après le tutu, le justaucorps ou le collant, voici le temps des jeans, des sous-vêtements, des salopettes, des costumes, des robes de soirée (ou de mariée), des survêtements de sport, des créations de stylistes, des combinaisons fluo... et de la nudité.

Cela renvoie au corps lui-même : fini le temps de l'uniformité, et même si certains chorégraphes contemporains ont – involontairement – recours à des physiques types, on voit enfin sur scène des grands et des gros, des petits et des grands, des Noirs et des Blancs, des Africains et des Asiatiques, des très jeunes et des très vieux, des stars et des anonymes, des professionnels et des débutants.

En danse contemporaine, il n'y a plus de limites, le corps de ballet a fait long feu, tout est donc envisageable, du solo minimaliste à la danse chorale pour une centaine d'interprètes. On fait dans le duo comme dans le trio, parfois faute de moyens, et certains chorégraphes vedettes disposent d'une véritable compagnie d'une vingtaine de membres. Il n'est pas interdit dès lors de convier entre côté cour et côté jardin une bande d'amateurs, un orchestre, des volatiles en tout genre, des bambins, une fanfare municipale, un acteur, un pianiste, des sportifs ou la mère (et le père) de l'artiste.

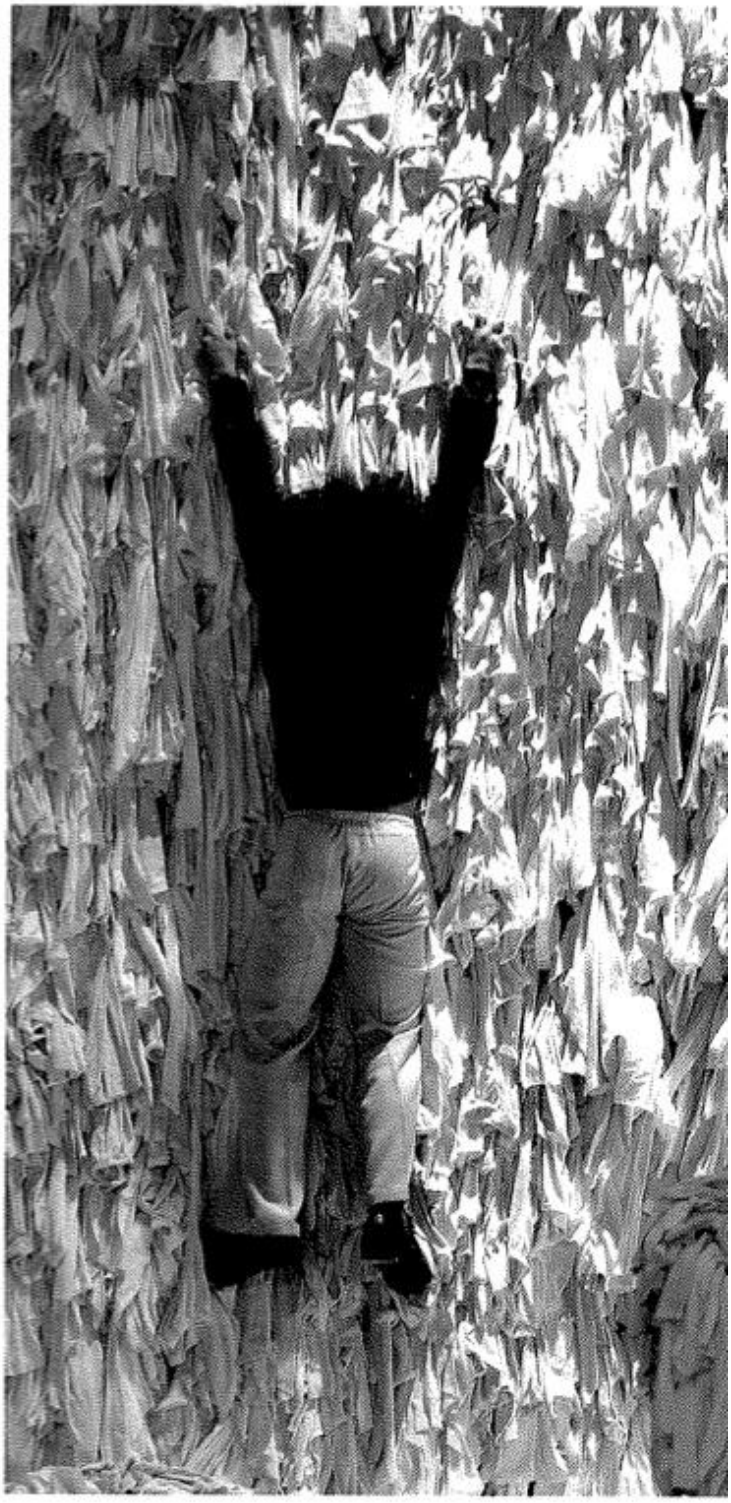
Vous verrez qu'on y joue également du genre, femme-homme, femme-femme, homme-homme et des mélanges des sexes. Perruques pour les uns, prothèses corporelles pour les autres et, selon votre humeur, confusion des sentiments pour tout le monde. Qui a dit que la danse (contemporaine) était asexuée ?

Une fois la distribution arrêtée, le spectateur a encore l'embarras du choix question décor et scénographie. Un champ d'œillets, un gazon verdoyant, une mare d'eau, un rocher, des voiles, des toiles, des bâches, un manège, un centre commercial, une piste, un salon grand genre, une HLM dévastée, une forêt, un sol de tourbe, une structure gonflable, un ring, un podium, une rangée de projecteurs ou un brouillard de fumigènes, une flopée de chaises ou un bataillon de tables, des éléments argentés siglés Andy Warhol, des photographies de Robert Rauschenberg, des bestioles façon Fabrice Hyber, de l'argile appertée par Miquel Barceló ou des branchages glanés par Andy Goldsworthy.

Il ne reste plus qu'à faire exister la danse dans ces paysages plus ou moins encombrants. Il y a ceux qui optent pour le minimalisme, voire l'immobilité, les adeptes de l'énergie gestuelle, les partisans des diagonales et les fervents défenseurs de la danse au sol, les chorégraphes DJ fous qui mixent hip hop, contemporain et danse africaine, les acrobates qui envoient la danse en l'air ou par-dessus tête, les amateurs de sport, les puristes qui ne jurent que par le pas de deux, lequel sait aussi se métamorphoser en trio, voire plus, si affinités chorégraphiques.

Attention, la danse contemporaine n'est pas synonyme de chaos : par leur formation – et presque tous en ont une –, les chorégraphes parviennent à créer une harmonie dans ce désordre apparent. Il n'y a parfois pas plus ordonné qu'un spectacle de danse contemporaine, même si certaines créations font voler les conventions en éclats.

Et pour exploser les cadres autrefois imposés, la danse contemporaine sort dès qu'elle le peut des théâtres. Les toits de gratte-ciels, la piste d'un aéroport, une piscine ou un terrain de football, une usine désaffectée ou une galerie très chic, un champ de verdure ou une mine, un musée ou la façade d'un immeuble, les quais de la Seine ou le jardin des Tuileries, une patinoire ou un cirque, tout « fait » danse pour ses concepteurs les plus audacieux. D'ailleurs, à cet instant présent, qui sait si quelques cerveaux n'envisagent pas un pas de deux sur la lune – avec combinaison et apesanteur ! – voire un rendez-vous danse option fonds sous-marins... L'important n'est alors pas de savoir si cela EST possible mais d'y croire un tant soit peu. Après tout, et pour reprendre les mots de Jean Cocteau à Serge de Diaghilev, il n'est de meilleur devise pour la danse contemporaine que son célèbre « Étonne-moi ! ».



DESSUS
Alain Platel, vsprs (2006)
Des vêpres de Monteverdi mises en scène dans ce décor de montagne de sous-vêtements.

DESSOUS PAS SOUPER
Alain Platel, Wolf (2004)
Ballet urbain dans un faux centre commercial, Wolf, pour danseurs et chanteurs lyriques, est un chaos savamment mis en scène.

COMMENT LA DÉFINIR ?

L'expression même « danse contemporaine », utilisée depuis une quarantaine d'années, effraie encore un peu alors que nous sommes installés dans le IIIe millénaire artistique. Pourquoi ? Trop flou, trop austère, trop connoté ? Il faut le dire et l'écrire : la danse contemporaine peut être sérieuse, amusante, audacieuse, ironique, brutale, documentaire, osée, plasticienne, urbaine. Et ces variantes en font justement le sel.

Contrairement à d'autres disciplines artistiques, la danse contemporaine, encore jeune, n'hésite pas à se remettre en cause, à défricher des territoires inconnus, à se frotter aux mondes de la musique, de l'art, des images, de la mode. Elle reste donc terriblement actuelle, comme branchée sur un courant continu d'excitation. Son langage semble en perpétuelle mutation : très souvent, à la sortie d'un spectacle de danse contemporaine, on entend le public s'exclamer : « C'est fou tout ce qu'on peut faire avec son corps ! » Bon signe que cela.

Un peu partout dans les pays qui ont une histoire du ballet (des siècles en Russie ou en France, beaucoup moins aux États-Unis), des artistes proposent de repenser la forme et le fond de la danse.

La rupture peut résumer, mais pas seulement, la naissance de cet état d'esprit. Lorsqu'un artiste comme l'Américain Merce Cunningham joue avec le hasard, impose la vidéo ou s'initie à la composition chorégraphique assisté d'un logiciel (et ce, à différentes étapes de sa longue carrière d'auteur commencée dans les années 1950), il impose une « rupture » avec la danse narrative qu'il a lui-même étudiée et interprétée auparavant. Le public le rejette d'abord, mis à part un carré d'admirateurs indéfectibles et qui l'ont, jusqu'à sa mort, l'été 2009, considéré comme un maître en avance sur son temps. Ironie du sort, certains jeunes artistes parlent de lui comme d'un nouveau classique ! Et les tenants de la *post-modern dance* (groupe de créateurs rejetant la virtuosité du ballet comme de la *modern dance**) des années 1960 prendront leurs distances avec ce père fondateur. Deux décennies plus tard, l'Allemande Pina Bausch induit le même genre de césure, prenant la tête du Ballet de Wuppertal, compagnie néoclassique fonctionnant en vase clos. Après quelques pièces d'une facture lisible par le public d'abonnés, la rupture s'accroît avec la mise au point de son *Tanztheater* (danse-théâtre donc, et non pas théâtre dansé, comme on le nomme souvent abusivement), où les danseurs prennent la parole entre leurs variations ! La disparition de Pina Bausch, en juin 2009, suivie, quelques jours après, de celle de Merce Cunningham, semble clore – quoique avec retard – un XXe siècle riche en invention chorégraphique. Il est encore trop tôt pour parler ou non sur des ruptures qui marqueront notre nouveau millénaire, mais les bases imposées par ces deux pionniers sont solides. Elles devraient résister au temps à travers leur œuvre.

PAGE DE GAUCHE : HAUT/DROITE

Régine Chopinot, K.O.K. (1988)
Un ring, de faux boxeurs dans des shorts oversize de Jean-Paul Gaultier, K.O.K. est un hommage irrévérencieux au monde de la boxe dont les pas rappellent furieusement la danse.

PAGE DE GAUCHE : BAS/DROITE

Jean-Claude Gallotta, Ulysse (1981, recréation 1993)
Ballet blanc évoquant les départs, il est caractéristique du style Gallotta : course folle, tours, duo au plus près des corps.

PAGE DE DROITE : BAS/GAUCHE

Maguy Marin, May B. (1981)
Inspiré de l'univers de Samuel Beckett, May B. montre des corps usés, blanchis, dans des costumes informes. Un choc qui, trente ans après, tourne dans le monde entier.

PAGE DE DROITE : BAS/DROITE

Pina Bausch, Kontakthof (1978)
La chorégraphe allemande, fer de lance de la danse-théâtre, montre les relations homme/femme, parfois au paroxysme de la violence.

*voir Les mots clés, p. 137

En France, à la fin des années 1970, de jeunes chorégraphes « partent en guerre » contre un style moderne imposé – et apprécié d'un vaste public – par un visionnaire comme Maurice Béjart. Pourtant ce dernier était lui-même en rupture avec le ballet classique et néoclassique en proposant des interprètes en jean, des musiques indiennes, des salles jusque-là réservées aux concerts de rock.

CI-DESSUS
Merce Cunningham, Scenario (1997), Merce Cunningham Dance Company. Une danse sans narration mais non sans force visuelle : ici, c'est la styliste Rei Kawakubo qui signe des costumes-prothèses semblant à l'opposé des lignes pures de Cunningham.

PAGE DE DROITE
Jean-Claude Gallotta, Cher Ulysse (recréation 2007) Reprenant son ballet phare des années 1980 avec une autre équipe, Gallotta réécrit son histoire de la danse.

Cette nouvelle vague fait feu de tout bois : chez Jean-Claude Gallotta on mêle professionnels et amateurs sans formation poussée en danse ; chez Maguy Marin on gomme les sexes en maquillant femmes et hommes ; chez Régine Chopinot on danse suspendu à des cordes qui envoient valser les mouvements. Fini la danse trop lisse qui ne raconte que des histoires. La danse contemporaine reprend le flambeau, abstraite ou dramatique. Émotive aussi. Mais elle pose ses règles, ou les impose. Est-ce un effet à retardement des chamboulements de Mai 68 ? Toujours est-il qu'entre libération du corps et réenchantement du monde, la danse contemporaine invente sa propre histoire. Et continue encore de l'écrire.

Le Théâtre dansé

Comment définir et surtout circonscrire le « théâtre dansé » ? Originaire d'Allemagne, sa théorie est mal connue en France et a donné lieu à beaucoup d'approximations. Par ailleurs, l'utilisation du terme « danse-théâtre », traduction fautive du *Tanztheater* allemand, néglige l'aspect adjectival, dans cette langue, d'un mot placé avant le substantif.

L'idée de coupler la danse et le théâtre est ancienne. Déjà, Noverre dans ses *Lettres sur la danse* (1760) avait cherché à arracher la danse aux conventions figées mises en place par l'Académie royale de danse. Le théâtre comme vecteur de signification pouvait alors conférer une épaisseur nouvelle au geste dansé, tout en l'inscrivant dans l'esthétique naturaliste de l'époque. Le « ballet d'action » de Noverre emprunte à la rhétorique ancienne la notion d'*actio*, gestique accompagnant la parole. Le ballet d'action se fondant sur un livret ou un argument pré-existant, le geste se trouve « géré par un texte extérieur à la scène » (Michel Febvre)

Par la suite, l'Allemagne allait être le premier berceau de la danse moderne en Europe, grâce à deux personnalités majeures : Rudolf von Laban (1879-1958) et Mary Wigman (1886-1873). Proche des peintres expressionnistes, ses amis Emil Nolde, E. L. Kirchner, Wigman professait la primauté de l'ego comme source de l'inspiration. Laban, lui, adoptait un parti plus analytique, fondant sur le mouvement son étude des systèmes de pensée et de création.

C'est donc sous l'impulsion de Rudolf von Laban et de son disciple Kurt Jooss (1901-1979) qu'est né « le théâtre dansé », conçu comme principe esthétique et processus de création. Le contexte de l'époque dominé par les avant-gardes dans tous les champs de la création, poussait à rechercher de nouvelles formes. À côté des gens de théâtre à proprement parler (Meyerhold, Piscator, Brecht, entre autres), Adolphe Appia avait déjà donné l'exemple d'une scène théâtrale où s'intégrait la rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze.

http://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-danse/

Décrire le mouvement : Abécédaire cinétique

Stéphanie Aubin dans le Livret accompagnant le spectacle *Miniature* avait constitué une banque de mots pour aider à mettre en mots le mouvement, l'énergie, le rythme :

A : accéléré accentué accidenté affaibli agité aligné altéré alterné amorti amplifié appuyé arrêté ascendant asymétrique atténué axé

B : balancé balayant ballonné basculé bifurquant bilatéral bloqué branlant bref brusque

C : cadencé cahotant calme chaloupé chancelant circulaire combiné complexe composé constant continu contrasté convergent croisé

D : décalé décéléré décentré décomposé décroissant dédoublé dégressif dégringolant démultiplié déployé désamorcé désarticulé désaxé descendant déséquilibré déstabilisé déstructuré désynchronisé développé dévié diminuant direct dispersé dissocié divergent doux

E : échelonné élastique emboîté enchevêtré énergique enrayé entortillé entrecoupé entrecroisé entrelacé enveloppant éparpillé éphémère épisodique équilibré esquivé étendu étiré évanescent évolutif explosif extensible

F : faible faussé ferme final flexible flottant flou fluctuant fluide forcé fort fractionné fragile fragmenté freiné frénétique frôlant fugace fulgurant furtif

G : glissant gradué grandissant guidé

H : haché hasardeux hâtif hésitant heurté horizontal

I : immédiat immuable imperceptible impétueux imposant imprévisible improvisé inaccentué inachevé incliné incontrôlé indécis indéterminé indirect inégal infinitésimal initial instable instantané intense intercalé interminable intermittent interrompu interverti invariable inversé irrégulier isolé itératif

J : jaillissant jubilatoire juste juxtaposé

L : labyrinthique large latent latéral léger lié limité linéaire localisé lointain longitudinal lourd

M : massif mesuré microscopique minimal minuscule modulé momentané monocorde monotone

N : nerveux net nivelé

O : ondulant opposé ordonné organisé orienté oscillant ouvert

P : papillonnant parallèle passager périodique périphérique permanent perpendiculaire perpétuel perturbé pesant petit phénoménal pivotant plan planant plongeant polymorphe posé poussif précipité précis prééminent prépondérant principal proche projeté proliférant prolongé propagé puissant

R : raccourci raide ralenti ramassé ramolli rapide raplati rasant rayonnant rebondissant recentré rectiligne redoublé rééquilibré régulier relâché relancé renaissant renversé répercuté répétitif résistant résorbé resserré restreint résurgent retardé retenu rétracté rétréci rétroactif rétrogradant rigide rond rotatif roulant rythmé

S : saillant saturé sautillant savant schématique sec simple sophistiqué soudain soutenu spiralé stabilisé stationnaire stoppé structuré subdivisé subit superposé surdimensionné suspendu symétrique syncopé

T : tangent temporaire ténu tombant torrentiel torsadé tortillé tourmenté tournant tournoyant traînant tranchant tranquille translaté transposé transversal trébuchant tremblotant truqué tumultueux turbulent

U : uniforme unilatéral

V : vaporeux variable vertical vertigineux vibratile violent virevoltant voltigeant vrillé

Z : zigzagant

La scénographie et le métier de scénographe[2]

Extraits choisis de *Quels repères terminologiques, historiques, esthétiques et pratiques ?* de Marcel Freymont (Scénographe et responsable du département de Scénologie de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes)

Tauberbach © Chris Van Der Burght

L'objectif est de donner des clefs de lecture pour comprendre le rôle et la fonction de scénographe et de la scénographie au théâtre. […]

Le terme même de scénographie nécessite quelques éclairages terminologiques et lexicaux.

Le terme de scénographie provient du grec *skènègraphia*, et désigne à l'origine la peinture (*graphia*) de la scène, c'est-à-dire une ornementation de la façade. Etymologiquement, toute scénographie présuppose l'action de dresser une scène.

La variante latine, *scaenographia*, tout en conservant son sens théâtral, lui attribue une signification essentiellement architecturale. […]

Repères pratiques et définitions professionnelles en France.

Le scénographe est un artiste. Collaborateur direct du metteur en scène, il est responsable de la conception originale et de la création du dispositif scénique, des décors et/ou des costumes, incluant tout élément spatial et plastique (mobilier, accessoire, masque…) nécessaire à la représentation[…]

Quel est l'enjeu scénographique ?

Le scénographe est celui qui conçoit l'espace sensible propice à la représentation ou présentation publique d'une œuvre, d'un objet, d'un évènement.

Il devient alors possible de définir l'enjeu scénographique et son champ d'intervention, de façon synthétique, pour ensuite approfondir deux aspects essentiels du travail de scénographe que l'on formulera ainsi :

Scénographie et lieu de représentation

Une scénographie s'intègre le plus souvent dans un lieu scénique préexistant dont la typologie spatiale, la forme architecturale, la jauge, sont éminemment variables. Elle prend en compte le rapport scène/salle et la relation entre l'espace scénique et le public.

Scénographie et représentation du lieu

La scénographie peut choisir schématiquement entre deux voies dans sa théorie de représentation du lieu : une voie **illustrative**, descriptive, passive et une voie **métaphorique**, expressive, active ; de même tout aussi schématiquement, on peut considérer qu'elle oscille entre figuration et abstraction.

---

[2] In *Carnets du Pôle Lectures de la Scénographie*, Pôle National de Ressources Théâtre Angers-Nantes, édition SCEREN, CRDP Pays de Loire et Université de Nantes

Bibliographie

Tous ces ouvrages sont disponibles à la consultation du fonds documentaire du Manège de Reims.

Focus sur la nouvelle danse belge :

COLLECTIF, ***Compagnie Mossoux – Bonté rencontres et décalages***, La lettre volée, 2002.
COMPAGNIE MOSSOUX - BONTÉ, ***Vingt ans – Compagnie Mossoux – Bonté 2005-2006,*** 2006.
DE KEERSMAEKER, Anne Teresa, CVEJIC, Bojana, ***Carnets d'une chorégraphe - Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok***, 2012.
DROUHET, Geneviève, ***Transgression - un trajet dans l'œuvre de Jan Fabre (1996-2003)***, Editions Cercle D'art, 2004.
20 ans de danse en communauté française de Belgique, Contredanse, 1998.
GUISGAND, Philippe, ***Les fils d'un entrelacs sans fin – la danse dans l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker***, Presses universitaires du septentrion, 2007.
GUNZIG, Thomas (texte), DE MEY, Michèle Anne, VAN DORMAEL, Jaco (spectacle), ***Kiss & Cry,*** Les impressions nouvelles, 2011.
GYPENS, Guy, JANSEN, Sara, VAN ROMPAY, Théo (sous la dir.), ***Rosas / Anne Teresa de Keersmaeker***, La renaissance du livre, 2002.
HRVATIN, Emil, ***Jan Fabre, la discpline du chaos, le chaos de la discipline***, Armand Colin, 1994.
KEROUANTON, Joël, ***Sidi Larbi Cherkaoui - rencontres***, L'œil d'or, 2004.
LAUWERS, Jan, ***L'énervement***, Bozar Books by fonds mercator, 2006.
LAUWERS, Jan, ***La chambre d'Isabella suivi de Le bazar du homard***, Actes Sud, 2006.
LAUWERS, Jan, STALPAERT, Christel, LE ROY, Frederik, BOUSSET, Sigrid, ***No beauty for me there where human life is rare***, Academia Press / International Theatre & film books, 2007.
PLATEL, Alain, ***Les Ballets C. de la B.***, LANNOO, 2006.
PLATEL, Alain, ***VSPRS***, Les Ballets C. de la B., 2005.
PLATEL, Alain, ***Pitié !***, Les Ballets C. de la B , 2008.
THIEFFRY, Iseut, DESTRÉE, Claire, ***Guide de la danse en communauté française de Belgique 1 l'enseignement***, Contredanse, 1999.

Le fonds documentaire du Manège de Reims

Le fonds documentaire est composé de plus de 550 livres organisés en catégories (arts de rue, art numérique et visuel, cirque, catalogues d'exposition, danse, marionnettes, monographies, musique, recherches universitaires et sociologiques, politiques culturelles…).
Plus de 500 DVDs sont également consultables.
Nous vous donnons rendez-vous trois fois dans l'année autour d'une sélection de livres et vidéos en lien avec les spectacles du moment :
Mercredi 12 novembre de 14h 30 à 16h30
Mercredi 14 janvier de 14h30 à 16h30
Mercredi 11 mars de 14h30 à 16h30

SOYEZ LES BIENVENUS !

La plupart de nos propositions étant accessibles aux collégiens et lycéens, nous aurons plaisir à vous accueillir tout au long de la saison (pour vous renseigner sur les séances tout public, reportez-vous sur www.manegedereims.com).
Pour les séances scolaires (à 10h ou 14h15), les spectacles sont accessibles au tarif de **4 € par élève**.
Les accompagnateurs du groupe bénéficient d'une place gratuite par groupe de 10 élèves maximum.
Pour les adultes accompagnateurs supplémentaires, la place est à 6 €.
Pour les groupes scolaires en soirée ou le mercredi à 15h, les spectacles sont accessibles au tarif de **6 € par élève**.
Les lycéens et les apprentis en CFA de Champagne-Ardenne peuvent payer avec leur **carte Lycéo** !
Les accompagnateurs du groupe bénéficient de places gratuites dans certaines proportions.
Pour les adultes accompagnateurs supplémentaires, la place est à 10 €.
Afin de préparer vos élèves au spectacle, nous élaborons - aussi souvent que possible - des ateliers du regard et des ateliers pratiques. Pour tout renseignement, le service des relations avec le public se tient à votre disposition.

Le Manège soutient La Belle saison

Avec l'enfance et la jeunesse
Comment l'art vient-il aux enfants et en quoi les aide-t-il à mieux grandir ?
Chaque jour, des milliers d'artistes, professionnels, médiateurs et éducateurs se mobilisent pour proposer aux enfants et aux adolescents l'émotion et l'intelligence de la rencontre avec les œuvres de l'art vivant.
C'est pour mettre en lumière cette vitalité et cet engagement, la force et la qualité de cette création artistique, c'est aussi pour agir sur l'avenir que **le ministère de la Culture et de la Communication**, avec les artistes et les professionnels les plus investis et volontaires, ont décidé de placer 2014 et 2015 sous le signe d'une Belle saison avec l'enfance et la jeunesse.
www.bellesaison.fr

LA BELLE SAISON

Vos interlocuteurs au Manège :

Laurette Hue 03 26 47 98 72 / l.hue@manegedereims.com
Votre interlocutrice pour toutes les réservations scolaires

Céline Gruyer 03 26 47 97 70 / c.gruyer@manegedereims.com
Elise Mérigeau 03 26 46 88 96 / e.merigeau@manegedereims.com
Responsables des relations avec le public

Rémy Viau – remy.viau@ac-reims.fr
Enseignant relais, responsable du service éducatif